

Washington Irving: Historia, literatura, leyenda

CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEG
Universidad Cumplutense

Conocía muy a fondo su destino. Se sentía un poco predestinado para salvar a las letras americanas. Se apoyó en la historia y la biografía como prueba de que no hay mayor estilo que el culto a la verdad, y hasta cuando se acercó al tema gótico, como en *The Legend of Sleepy Hollow*, 1820, lo hizo con una serenidad y levedad muy encomiables. Era el diplomático del río Hudson, su lugar favorito, y de su doble, Knickerbocker que compone con él una fusión de pensamientos realmente admirable. Lejos quedaría su intento juvenil de «*Jonathan Oldstyle*» o de *Salmagundi* para así llegar a esa estancia española del año 1826 a 1829 que es como el perámbulo a la segunda y definitiva. Fruto de esos tres años quedarí una biografía de Colón, 1828, así como su inolvidable *Alhambra*, 1823, para pasar dos años a la embajada americana en Londres. Eu europeísmo estaba patente. Había nacido en Nueva York el 3 de abril de 1783.

A la vuelta a su patria y en *A Tour on the prairies*, 1835, pondría un Irving inédito, lejos de sus previos «sketches», como en *Astoria*, 1836, o *The Adventures of Captain Bonneville*, 1837. Temas nuevos surgen y hasta las Montañas Rocosas dejan paso a un escritor que de diplomático se ha convertido en explorador moral, como Thoreau haría en *Walden*. Pero su paraíso interior le lleva a su casa de Sunnyside, en Tarrytown. Es allí donde desea descansar, donde tiene su patria, su «sleepy hollow». La

segunda etapa madrileña, ya en mucho más alta status como ministro plenipotenciaria, le lleva a conocer mejor nuestra cultura, frecuentar salones literarios y desde 1842 hasta 1845 convertirse en centro de atracción de tantos autores. Desea volver a su Sunnyside, y en 1845 lo consigue para allí refugiarse hasta su muerte en 1859. Su biografía es la ruptura con tantos condicionamientos que le exigía la época. Así queda su *Life of Oliver Goldsmith*, 1840, o su *Life of George Washington*, 1855-1859, como prueba de un método eficaz. Recordamos su vida como una leyenda, que necesita del lenguaje del pueblo y que lo convierte en apasionante estilo. Los estudios de Stanley Williams, David Hill, George Hellman, George Morris y Henry A. Pochmann muestran hasta qué punto estamos ante un autor que es preciso recordar.

Comparemos el contexto europeo de la época de Irving. Stendhal había nacido el mismo año que nuestro autor, el 23 de enero de 1783. El año 1801 ve *Atala* de Chateaubriand, y *Adolphe*, 1816, de Benjamin Constant marcan un rumbo nuevo. La primera novela de Stendhal, *Armance*, 1827, supone un análisis del tema de la impotencia y frustración, y en 1831 —fecha gloriosa— ve *Rojo y Negro*, esa apoteosis de la ambición de Julien Sorel en sus amores con madame de Rénal y Mathilde la Mole, para morir finalmente guillotinado. Su deseo de alcanzar una metas era el ideal de una época bonapartista. *La piel de zapa* de Balzac es de esa misma fecha, y *Eugenio Grandet*, 1834, significa el compromiso con un mundo familiar y social más comprometido. *La Cartuja de Parma*, 1839, supondrá la cúspide de ese enfrentamiento entre Iglesia y poder, y la imagen de Fabrice del Dongo seguirá, en parte, los pasos de Sorel. Stendhal muere el 22 de marzo de 1842. Flaubert nos dará *Madame Bovary* en 1857, momentos de *Las flores del mal* de Baudelaire. Tal vez esta lista pueda advertirnos cómo falta un nombre, el de Walter Scott, quien desde las letras británicas completaría el cuadro de influencia¹.

¹ Cada vez se impone más el análisis de la obra literaria desde una estética de la recepción interesa que conocemos el «horizonte de expectativas» de un texto y sus normas estrictas de difusión, lo cual supone superar las doctrinas que lanzó hace años Robert Escarpit. La actual ciencia de la recepción queda explicada y valorada muy acertadamente en este valioso trabajo: «Algunos problemas de la estética de la recepción», por Joaquín Rico, Utrecht, *Trajetos*, abril 1982, pp. 1-8, y también se nos da una visión

Irving no tiene muy en cuenta ese valioso sustrato francés; no es fácil, casi imposible aproximarlo a Stendhal, Flaubert o Balzac. Su visión de la sociedad está demasiado influida por un periodismo subconsciente que le hace entrar en los datos americanos a través de una premeditada ingenuidad, como si nos quisiera advertir que es preciso «des-argumentar» la sociedad y convertirla en una serie de cuadros felices y sarcásticos, evitando así cualquier complicidad novelística: sus pequeños «sketches» tienen la función de romper con argumentos mayores, son premediatamente ingenuos, parecen líneas brotadas de Addison o Steele, compuestas con la mera intención de agradar, y por ello *Salmagundi* es un peligro que le impone ya un estilo para el resto de su vida; es como una impronta que le da una norma de la que difícilmente se podrá liberar. Cuando llegue a su *Alhambra* tendrá el interés por la historia, pero no tendrá fuerzas para sacar un cuadro unitario de relaciones entre un autor y un héroe, dejando mejor trazadas las vinculaciones entre la escritura y la sociedad. La leyenda es su método favorito, su recurrencia más repetida y esa cesión de papeles funcionales que realiza en sus «sketches» obedece a una inseguridad, a un desdoblamiento mucho más ingenuo que el que Henry Beyle realiza al convertirse en Henry Brulard o en Stendhal. No hay, tampoco, en sus páginas un Julien Sorel, una crónica de la ambición y del desencanto, un cántico al incorformismo. Su obra es plácida, serena y conservadora.

Ese modo de ver la vida tiene algo de *Poor Richard's Almanack* que Franklin propone como casi una teoría del pragmatismo naciente, pero el hecho de que Irving no tenga el estigma de Harvard, ni sea bostoniano, hace que lo veamos como un enamorado de la gran urbe que busca, sin embargo, en los alrededores de Nueva York motivo de fantasía. La conciencia americana se va despertando con un culto a la gran comunidad, de la que Ishmael en *Moby Dick* huye aterrorizado. Irving, sin embargo, le va a entregar la lectura requerida y con su Dietrich Knickebocker va a forjar los márgenes de la nueva moral americana

adecuada en *Teorías de la literatura en el siglo XX*, por D. W. Fokkema y Elrud Ibsch, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 165-196, aunque debamos contrastar estos resultados, que el grupo de Utrecht nos ofrece, con corrientes de tipo psicocrítico como las que expresamos en *Psicosemiótica*, por Cándido Pérez Gállego, Zaragoza, Universidad, Departamento de Inglés, 1981, 267 pp.

y aunque vaya por el Hudson hasta Montreal en 1803, su alma es cosmopolita, pese a que sus temas literarios en tantas ocasiones nos alejen del mundanal ruido. Su método es el *Spectator*, su forma de entrar en la sociedad es una irónica construcción de los sucesos cotidianos desde un ángulo histórico, documental incluso, que dé la sensación de un método científico. Por eso Rip Van Winkle son papeles encontrados, son casi un hallazgo arqueológico y su valor lírico sería menor que el de Bryant en su famoso ensayo *North America Review*, 1818, donde se estudiaba la situación de la poesía americana con cierta impaciencia negativa. El calvinismo sería la inspiración de tantas páginas, de tantas conductas.

Cooper en *The Spy*, 1821, ofrecería un nuevo horizonte narrativo donde Nueva York surgía con fantasía, pero no con la ironía que Irving le dedicaría en su versión histórica. La serie «Leatherstocking» merece la pena fecharla, *The Deerlayer*, 1841, *The Last of the Mohicans*, 1826, *The Pathfinder*, 1840, *The Pioneers*, 1823, y *The Prairie*, 1827, y ponerla de acuerdo a la edad que va teniendo su héroe Natty Bumppo. Los siete años que Cooper pasó en Europa nos demuestran su interés en romper con lazos americanos y buscar nuevos horizontes. Irving tendría idéntica vocación, e incluso Hawthorne, Melville o Howells deben ser incluidos en ese ritual que conduce, por cierto sin el camino político, consular ni ideológico a Henry James. Bryant había dado un paso muy valioso en elevar el tono lírico americano para que Whitman recogiera el esfuerzo. Cuando leemos *The Alhambra* comprobamos cómo hay un arte precoz y maduro a la vez y un intento de romper la totalidad en «sketches», en cuadros, método que nos lleva a *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson y que nos ofrece una perspectiva abierta y vibrante de un objeto seccionándolo en partes². Estamos ante una «anatomy» que indica hasta qué punto el

² Este método de *sketches* nos lleva, en efecto, a Sherwood Anderson, pero nos ofrece la posibilidad de imaginar la textualidad como un transcurso de materiales escritos y descritos. El método de Sherwood Anderson es de complementación de distintos lenguajes y señala el camino que conduce a *Manhattan Transfer*, aunque sea de modo indirecto. Las raíces serían formalistas, y la mención a Propp, en su acopio de datos para conseguir totalidades, nos parece sumamente oportuna: *Las raíces históricas del cuento*, por V. Propp, Madrid, Fundamentos, 1974, 535 pp. Queremos, por tanto, sugerir que cuando se alcanza ese nivel de *sketch* no se está lejos del cuento ni de la sátira: «La esencia del chiste y de la sátira literaria es el ingenio wit, el cual acostumbra a distinguir del humor», *La sátira*, por

carácter legalista de Irving se puede moldear en una tarea narrativa con toda eficacia. Las «leyes» de la *Alhambra* son observadas del mismo modo que el respeto por los papeles de D. K. entre los que Rip Van Winkle es el mejor heredero.

Su entusiasmo creador es su mayor arma literaria. Desciende a los tópicos del pueblo americano, pero tal ceremonia no es un demérito sino un resucitar, un tratar de encontrar las propias «alhambras». Sabe que sólo así podrá llegar a una relación más directa con la lectura de la época. La primera mitad del siglo XIX exigía ese tipo de texto, y por ello el quinquenio 1850-1855 será como una rebelión contra todo medio siglo, pero bien entendido que los dorados años de *Moby Dick*, *The scarlet Letter*, *Walden* o *Leaves of Grass* intentarán sin conseguirlo cambiar un gusto popular que unía a Cooper con Harriet Beecher Stowe y su «Tío Tom». Irving y Cooper deberían entenderse como quienes eprmiten al lector enfrentarse con Mark Twain, incluso con Poe, no sentirse defraudados ante los poemas de Freneau o Bryant. Su arma era el estilo, de una efectividad enorme y así llegó a ese entusiasmo creador, que sólo le compararía con Hemingway, y esas frases «familiares», «conversacionales», «sinceras» son el preámbulo a una serie de imitaciones que vieron en él una fórmula para entrar en un mundo nuevo de narrar³.

Enormes lecturas, carácter simpático, cortesía urbana, ademanes diplomáticos, todo en él confluía para dar la imagen de un perfecto hombre de letras que lo mismo representaba a su país en Londres como en Madrid, que se enfrentaba con Colón o con Mahoma. Todo esto creó la aureola de un escritor gentil y elegante, una especie de Dr. Johnson americano que tuviera que enfrentarse con el excesivo afan de aventura de Cooper y las incursiones de Walter Scott en América. Quizá su «amor a la ciudad» intente ser una oposición encubierta contra el destino de Cora y Alice en *The Last of the Mohicans*, e incluso sus inolvidables Rip Van Winkle o Ichabod Crane sean antagonistas míticos —pienso ahora en Northrop Frye— de Natty Bumppo. El humor americano no estaba presente ni en una línea de Cooper pero, sin

Matthew Hodgart, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 111. El método de Irving nos dejaría en la línea de Dryden, pero sus intenciones últimas intentan desbarcar los postulados sociólogos de Mark Twain.

³ Véase sobre este asunto: *Circuitos narrativos*, por Cándido Pérez Gállego, Zaragoza, Universidad, Departamento de Inglés, 1975, pp. 119-149.

embargo, Irving lo inaugura y le prepara el camino a M. Twain. Reírse en Hawthorne, Melville, Whitman es casi imposible. Poe es la falta de alegría por excelencia, incluso autores como Howells, Crane, London, Onderson o Norris se resentirán de esa posible falta de imaginación dickensiana, de culto a lo cómico. La risa llegaba pronto al lector de Irving y era una respuesta afirmativa a una manera de escribir, basada en la caricatura social, en la parodia y en el equívoco. Su mismo mundo de seudónimos es prueba bien clara de que estábamos ante un autor que sabía replegarse en su propia proyección y extraer de sí nuevos lenguajes. Cuando leemos ahora en el *New Yorker* tendremos que hacer un recuerdo a Irving y a su amor por Manhattan, así como su técnica de «sketch» tan válida como método expresivo. Su misma vida, elevada entre puestos sociales importantes, era un mero «sketch» de encontrar la situación burguesa del escritor. Se sabía importante.

Su capacidad de crear ilusiones narrativas es única. Parece como que Irving tuviera que cumplir en América lo que Walter Scott hiciera en Inglaterra. Un lenguaje asequible que devolviera a los lectores su confianza y que se preparasen para lo que harán Melville(Hawthorne, Thoreau o Whitman. Si enfrentamos su obra con la de Cooper advertiremos menos preocupación con temas problemáticos, como la frontera o los colonos, y sobre todo los grupos étnicos indios. No sería concebible un *The Last of the Mohicans* hecho por Irving, pues su método narrativo le lleva al público de Nueva York y lo que exija. Sabe que sus textos deben llegar al mayor número posible de lectores y para ello inventa una nueva relación entre emisor y receptor, moldea un estilo suave, intuitivo y lleno de ternura para así, mezclando a veces la ironía y el sarcasmo, realizar un auténtico esfuerzo de acoplamiento al lector. Sus maestros son Cervantes, Rabelais y Swift, y desde ellos, con recursos periodísticos muy sutiles, consigue crear un método a la vez nuevo y distante de lo hecho en la época⁴.

Consigue los máximos resultados con los mínimos medios,

⁴ Esta deuda con un estilo se inscribe, tal vez, incluso, por comodidad. Conviene contrastar la opinión de tres teóricos de la literatura sobre este mecanismo: *The Rhetoric of Fiction*, por Wayne C. Booth, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 455 pp.; *Anatomy of Criticism*, por Northrop Frye, Nueva York, Atheneum, 1957, 383 pp; *The Verbal Icon*, por W. K. Wimsatt, Londres, Methuen, 1954, pp. 133-151.

como le ocurría a Hemingway, pero con intenciones bien distintas. Es trivial y divulgador, incluso hace de la historia y de grandes héroes, como George Washington, un texto accesible, eludiendo todo lo que sea problemático, soslayando temas sociales o políticos comprometidos. Sabe asumir el papel del lector, hace un ejercicio de empatía y así consigue, lo mismo con Rip Van Winkle como Ichabod Crane construir casi prototipos nacionales: estamos en el ámbito «knickerbocker» que es una actitud trivial e irónica —incluso sonriente— hacia la vida. Se adelanta a la humanidad dickensiana de Mark Twain. No sería injusto colocar en la misma línea de simpatía a Rip Van Winkle y *Oliver Twist* o *David Copperfield*. La alegría y la caricatura se mezclan con un jubiloso cántico a la naturaleza. Los Castkills son el paraíso de Irving y sus descripciones componen momentos de sublime belleza y dulzura.

Hay, pues, un romantismo «emersoniano» en nuestro autor, y su fantasía, que le viene de la infancia, es el modo de acercarse al hombre medio americano. Descubre su mundo circundante como un *fairy tale* rebosante de leyendas y las orillas del Hudson le sirven de *catharsis*, como más tarde otro río lo será para Nock Adams. Cree que «la naturaleza es un símbolo del espíritu». Se sabe portador de un mensaje de sencillez y humor y procura no defraudar a sus destinatarios, lo mismo sea hablándoles de la Alhambra como de Oliver Goldsmith, incluso de Mahoma. Es un divulgador de ideas y su reacción contra el «oldstyle» es necesaria. Su mundo es un carnaval de ilusiones y por eso *Salmagundi* desde el 24 de enero de 1807 hasta el 25 de enero de 1808, con sus veinte entregas, será el método para entrar en el público.

Así se llegará a *The Sketch Book*, y se alcanzará en 1832 *The Alhambra* y de ese modo desde 1842 hasta 1846 será ministro plenipotenciario en España para retirarse a Sunnyside después y morir allí el 28 de diciembre de 1859. Su vida es una búsqueda de soluciones textuales, una pregunta sobre cómo debe comportarse el escritor. Un tímido asomarse a la historia, a la leyenda y extraer la respuesta requerida. Un experimento en allanar los textos, que desde Charles Brockden Brown llevan un camino peligroso, excesivamente goticista, inclinado a las dimensiones lóbregas que luego nos darán Poe y Hawthorne. Era preciso hacer una proyección más sincera y educativa. Alejarse a toda costa de la metafísica de *Moby Dick*. Irving sabe emprender otro cami-

no, el de un lenguaje eficaz y sencillo que tenga un valor renovador. Su romanticismo no será el de la poesía de Freneau, sino un impetuoso fulgor creativo. Buscar en el lenguaje de la sociedad la ansiada respuesta creativa⁵.

La fama acompañó esta ilusión renovadora. Había una sociedad esperando este sistema textual. No tenía sentido esconderse en las sombras alucinantes de Poe, era mejor adelantar lo que Mark Twain descubrirá después. Cuando a los treinta y seis años publica *The Swetch Book* se origina una convulsión, ya que el aroma «legalista» del libro tiende a establecer las normas de conducta —incluso por el método irónico— de la nueva democracia americana. Es un libro que esconde una teoría del comportamiento y el modo «knickerbocker» de actuar supondrá, en definitiva, una vuelta a una tradición cultural perdida. Coleridge creador del paraíso Xanadu pudo sentir en esta Pantocracia del río Hudson un aroma renovador, una sospecha de que Irving sería más clásico que Cooper y que sus páginas dejaban testimonio de una visión renovadora de la realidad. Cierta que su deuda hacia Walter Scott es obvia, pero no menos verdad es que buscó insistente un «diálogo» con el pasado que al no conseguirlo, lo proyectó, con éxito, en el presente.

Hay un poco de cartesianismo en esta función redentora de la razón, en esa mitología de los usos y costumbres de la vida cotidiana y encontrar en los demás —como sistema social, como «feria de las vanidades»— una respuesta a la vida, Manhattan tenía su centro y era Irving. No lo era, en cambio, ni lo sería, Ishmael que en *Moby Dick* inicia allí su peregrinación espiritual. Supera su mismo instinto irónico, hace de Dietrich Knickerbocker un seudónimo capaz de historiar Nueva York. Hace de *Salmagundi* un excelso ejercicio de caricatura de la *Morality* de su época. Sus *Tales of a Traveller*, 1824, ya nos advierten de su pasión por los viajes, que le llevarán a Madrid y Granada dos años después, hasta que en 1929 pasa a Londres. Pero la cultura no le basta y debe volver a América para proyectar lo aprendido.

La segunda etapa española será una decantación de experiencias, ya que su historia es Nueva York, es *Salmagundi* y es imita-

⁵ Este lenguaje es el de la «conversación cotidiana». Hagamos, entonces, de Irving un maestro en la pragmática textual y valoremos sus resultados con: *Conversation and Discourse*, ed. por Paul Werth, Londres, Croom Helm, 1981, 181 pp.

ción de la retórica de Jonathan Oldstyle. Su fragor creativo es «histórico». Conduce a un horizonte donde Rip Van Winkle es la clave y donde la Alhambra es el decorado estético. Es necesario que surja Boabdil, que renazca un culto a la mitología del presente y la pluma de Irving encuentra unos rasgos en el pasado que pueden ser reveladores. Cristóbal Colón se une con Mahoma, Oliver Goldsmith, con George Washington: ésta es la galaxia de grandes revelaciones, es el ejemplo de cómo un artista necesita apoyarse en los mitos, en los pilares que sostienen la historia. Busca la mistad de los sencillos campesinos andaluces, pero no elude el consejo de Fernán Caballero. Siente en Granada su propio poderío, su más excelsa tributo al pasado, y en ese sentido es un nuevo Childe Harold, tiene ecos byronianos, se comporta como un autor de su propia biografía que se hubiera perdido y fuera necesario descubrirla. España le otorga una nueva forma de patriotismo.

Ese nivel ético es muy significativo. No lo eludieron ni Addison ni Steele, encubre ciertos aires superficiales, incluso trivializantes, pero supone un compromiso mucho más sólido que el de Walter Scott en *Ivanhoe*. No sosolaya una simpatía por el pasado holandés y advierte cómo Nueva York se han convertido en las primeras décadas del siglo XIX en el centro cultural americano, robándole la primacía a Boston y Filadelfia. Ser «knickerbocker» supondría un culto al pasado, ser de una familia, como la de Irving que hacía de la sátira un comportamiento. Frecuentar el «Cockloft Hall» significaría dar a la vida un aire distinto, aunque el pesimismo de la muerte de su amada Matilde Hoffman supusiera una pérdida terrible: hacer un «sketch» sería fundir ensayo, cuento, narración, relato y así componer un género nuevo, sumamente vivo y brillante: salir, también, de William Cullen Bryant (1794-1878), centrarse más y más en una fusión de lo nuevo y lo viejo. Esta es la síntesis que Irving anhela, una síntesis de cultura. Su postrera casa de Tarrytown, junto al Hudson, es su «Grasmere» personal. No hay ecos de Wordsworth en el autor de *Bracebridge Hall*, sino latidos tal vez del Alastor de Shelley. La búsqueda de una razón de ser americano se responde desde unos sólidos presupuestos culturales. América tiene en Irving su más fiel aliado, su demócrata más brillante y popular: Dip Van Winkle pese a su ironía tiene un visión sarcástica de los hechos que no

será fácil alejarlo de la mitología americana. Nicholas Vedder será el «patriarca de la comunidad»⁶.

The Legend of Sleepy Hollow merece una mayor atención. Ichabod Crane es obra de D. K., es mero «knickerbocker» y en el Hudson vemos el tema de la Arcadia americana. Pronto aparece la madre-Tarrytown, y ese valle, «uno de los más tranquilos del mundo». Esa «uniform tranquility» lleva no a Walden, sino a una leyenda —a las «legendary superstitions»— y a la figura del «Headless Horseman» que es un ejemplo de personaje mítico que rondará por ese paríso. Se nos coloca ante «a remote period of American History», es decir, el pasado está mucho más lejos y remoto que el presente y se nos hace el retrato de Ichabod con simpatía sin límites. Procedía de Connecticut, era además de otros oficios, maestro, alto y flaco de complejión, y unas manos que parecían estar a una legua de las mangas. La caricatura es digna de Chaucer o Dickens, pero este tipo tiene la humanidad de ganarnos en pocas líneas y su escuela es una delicia descriptiva. Katrina Van Tassel es su amor. Hija única de un rico labrador holandés, una bella doncella de dieciocho años, con tez sonrosada, joyas de oro puro y gran simpatía.

El «antagonista mítico» es la leyenda, es una adversidad que se cierne en esa literatura del jinete sin cabeza que ronda el lugar, pero que no servirá para romper este equilibrio amoroso. *Rip Van Winkle*, 1819, es una joya literaria. Es el tema de Rip y su paso repentino de veinte años en una noche para volver a su casa, saber que su esposa con quien tenía pésimas relaciones ha muerto, descubrir su hija perdida. Es la intención de Irving de jugar con la historia y con el tiempo, como Lázaro regresar del mundo de los muertos, volver al pasado. Un «sketch» inolvidable donde el momento culminante es éste:

«What is your name, my good women?» —asked he.

«Judith Gardenier.»

«And your father's name?»

«Ah, poor man, Rip Van Winkle was his name, but it's twenty years since he went away from home with his gun, and never has been heard of

⁶ Ese héroe remite al tema del «patriarca mítico». Irving gusta encontrar en la sociedad algunos héroes donde apoyarse, para así alcanzar una situación mitológica adecuada. Hay un libro magistrar sobre el tema: *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, por Harry Levin, Nueva York, Oxford University Press, 1969, pp. 139-167.

since his dog came home without him; but whether he shot himself, or was carried away by the Indians, nobody can tell. I was then but a little girl.»

El encuentro con la hija perdida tiene ecos de *The Winter's Tale* o *The Tempest*. Esa ironía de saber, casi con alegría, la muerte de la esposa parece una escena de Sheridan. El artificio de volver a casa le lleva a este momento restaurador del paso del tiempo.

La estructura de *Rip Van Winkle* nos dará luz sobre el método narrativo de nuestro autor. La literatura se concibe como un «legado», como un objeto testamentario y Rip y su fascinante aventura de veinte años se envuelve en un modelo donde se nos hace una descripción de los papeles de Dietrich Knickerbocker, tal y como los dejó al morir, seguida de la historia narrada por él, y para continuar con una nota, que complica más las intenciones y cerrarse, finalmente con un «post scriptum» del autor transcribiendo a D. K. Tenemos, pues, dos lenguajes, el de Irving y el del escritor D. K. que nos narra las andanzas de Rip. Pero es muy curioso que el papel del escritor —y convendría seguir a Wayne Booth en este punto— es el de implicación en la historia escrita que describe. Hay una complicidad muy extraña entre autor y legado, un juego que nos puede hacer pensar que sólo la objetividad de la descripción final de los Castkills sea el único elemento coordinador. Incluso estas bellas montañas, al norte de Nueva York, se nos advierte que son «región legendaria» que estaban sometidas a un viejo espíritu femenino, que se creía era una madre. La mujer se colocaba en el pico más alto y vigilaba el ritmo del sol. Junto a ello había una especie de Manitú que a veces se hacía oso, pantera o ciervo y conducía a los cazadores a su perdición. Este texto transscrito por Irving es de la pluma de Coleridge⁷.

Las apariciones son el eje del relato. Cuando Rip «vuelve en sí» mira su nuevo mundo aterrorizado y piensa que todo es efecto de su borrachera. Ve hileras de casas que nunca había visto antes, han desaparecido objetos familiares, ve nombres desconocidos,

⁷ Tal analogía entre Irving y románticos ingleses tiene su explicación. Arquetipos como Lamia, Hyperion, Cristabel, Kubla Khan, Adonais, Isabella..., dejarían su función primaria en el sentido de Northrop Frye para avanzar hacia otra de distinta categoría. *Vid. Circuitos narrativos, op. cit.*, pp. 112-117.

caras que nunca había visto. Esta visión inédita le lleva a ir a su casa para encontrarla en ruinas, con el techo desplomado, y al decir que es un fiel súbdito del rey Jorge III le tomarán por un espía. Su dolor aumenta al saber que Nicholas Vedder murió hace dieciocho años. La resolución es clara: «Yo no soy yo, yo soy otro», pero en este dilema de pérdida de identidad, de pensar que nos han cambiado la personalidad, surge una voz redentora en su hija. Su «regreso» se funde con la leyenda de que Hudson, descubridor de aquellas tierras, mantenía una continua vigilancia y visitaba la región cada veinte años y vigilaba el río. Rip está contento de haber terminado con su matrimonio y vuelve feliz a la taberna, donde encontrará caras distintas. Este juego apariencia-realidad nos conduce a que pensemos cómo Irving está siempre moviéndose entre «legados» a los que da un valor. Su *Alhambra* tendrá un sentido análogo.

Lo español en Irving es «argumento». Tipos como «cautivos cristianos», «truhanes» o «posaderos» son el eje de una irrupción, tal vez precipitada en la historia, y por ello queda siempre una aureola de leyenda, aunque se le una a versiones de los hechos de Boabdil. Cuando se centra en la descripción de la realidad estética su valoración es sucinta, pero objetiva, y se siente más como un paseante que como un erudito. Los alrededores del lugar le subyugan, son el gran artificio para contemplarlo desde fuera. Se nos explica con un lenguaje sosegado y bello cómo a la caída de la tarde le gustaba dar largos paseos y visitar los cerros próximos, en compañía de su historiógrafo y escudero Mateo, nuevo Don Quijote y Sancho Panza en busca de «argumentos» del modo que Ichabod Crane trataba de entrar en la leyenda. Este vagar por entre los restos del pasado es una ceremonia iniciática, es un modelo que van a repetir, con distinta actitud, en Roma, Hawthorne y Henry James, y tal vez tiene algo de incursión «religiosa» en una cultura que no es la americana.

Hay, sin embargo, un amor por lo descubierto a cada paso realmente ejemplar, una curiosidad digna del mejor Hemingway, incluso un intento de transcribir lo visto a un «argumento» muy sencillo, que tenga al público atento y así dejarse llevar hacia una literatura fácil, simple y carente de una dimensión elitista. Los grandes milagros acontecen y se nos dice cómo tras el crepúsculo ya no se ven ni el arriero ni el pastor, concepto éste, que más parece de un poema de Longfellow que de un prosista que debe

intentar, y nunca lo consigue hacer, al menos, una novela. Irving fracasa en su deseo de crear una gran narración, no sabe cómo hay que hacer para llegar a *The Last of the Mohicans* y sólo se refugia en una zona de bellos «retratos», casi de miniaturas que no consiguen hacer trascender a dimensiones mayores. Creemos que Rip Van Winkle tenía entidad de gran novela, pero se disuelve en muy pocas páginas, quizás por su deuda con el público y casi será su *Alhambra* el mayor argumento global que se trace y debemos pensar que quizás intentaba un sistema narrativo total muy amplio al venir a Granada, pero que poco a poco fue desgajando en sucesivos *flashes* con un talento indudable. Rompió su «castillo feudal» en distintos detalles. El escritor entra y sale en los capítulos de modo a veces precipitado. Hay diálogos chispeantes, unos donde se interviene, otros transcritos con gracia y cuidado. Su *Alhambra* estuvo a punto de ser una novela, pero se quedó en colección de visiones, de sueños y fantasías.

Nos lleva este punto al problema de la persistencia del arquetípico sumido en este caso, a un nivel popular, lo cual indica que Ichabod Crane representa lo mismo que Rip Van Winkle, unos símbolos de aceptación de la fantasía. Irving rompe el esquema francés, detesta *Rojo* y *Negro* puesto que le llevaría a un vértice desde el que no puede ver nada. No tiene sentido trazar todavía esquemas de ascenso-caída⁸. No ha llegado la hora de *The Rise of Silas Lapham* ni mucho menos la de *An American Tragedy*. No hay un equivalente en toda la obra de Irving del ambicioso protagonista de esta novela, Clyde Griffiths, que trata de ascender de clase sea como sea. Rip e Ichabod se mantienen en un ámbito neutro, y su diálogo con el misterio es revelador, como lo será, en otros niveles, el que se establece en *Ligeia*, *Berenice* o *Morella* de Poe. No hay, sin embargo, un goticismo tan atroz en Irving, pues le hubiera alejado de su proyecto general de adulación al lector, sino que se esmera por integrar sus palabras en la conversación de la época, que tiene un cierto «arcaísmo», estando cimentada en el *oldstyle*, en los restos de un lenguaje que se confunde con el periodismo.

⁸ Este tópico nos engloba lo mismo a Julien Sorel de Stendhal como los héroes de Marlowe o William Dean Howells. Conviene hacerle un acercamiento sociologista como el de Thomas Hardy: *Nature as Language*, por Terry Eagleton, Londres, *Critical Quarterly*, Summer, 1971, pp. 25-38.

Los *mass media* neoyorquinos de la época, el sistema de comunicación verbal emisor-receptor que se establece en la primera mitad del XIX está basado en la formación de un sistema democrático que inicia su auge económico. En su *Alhambra*, nuestro autor romperá con ese margen de confianza hacia la gran urbe, hay una apología de lo exótico-extranjero, una especie de ruptura con el padre-Manhattan, pero esa ceremonia de bautismo europeo le da ocasión a Irving a establecer un código de integración de sus *sketches* en los *mass media*, y ese Geoffrey Cdayon nombre con el que se desdobra Irving nos ofrece un humor chispeante que llega a divertirnos con la descripción de la Abadía de Westminster, o la de Stratford-on-Avon y hasta añade seis capítulos dedicados a temas americanos. Rip e Ichabod lo dominan perteneciendo ambos al texto que D. K. que es como un nuevo escritor generado por Irving, y hasta tiene ocasión para en *The Angler* ironizar sobre Izaac Walton. El texto ha dejado paso a un *collage* de materiales de la más diversa procedencia para así componer un cuadro coherente y sólido, y hasta el *indian character* no queda excluido del proyecto. El romanticismo de Irving es aglutinador de documentos históricos, «pintorescos», anclado en la poesía y en la experiencia y buscando siempre una *catharsis* que coloque al lector en su purificación inevitable. La «Hudson River School» está forjándose y nos ofrece un paisaje como motivo de adoración y sus cuadros marcan un desafío a *Walden*. Thomas Cole, Thomas Doughty o Asher Durand son la expresión plástica de la lírica de Bryant. El texto vuelve a la estética.

Esa descripción estilística de los hechos que hace Irving es muy eficaz. No rompe grandes trechos narrativos, va pasa a paso, como un prudente pintor y a lo más interviene en tono exclamativo para hacer una leve irrupción en la trama. Frases más bien largas, muy bien construidas, leves metáforas, símbolos tal vez demasiado obvios, pocas inclusiones de diálogos en los bloques descriptivos. Esta puede ser en esencia una «morfonovelística» de Irving que cuida mucho de la lógica de la frase, tal vez por su estirpe periodista e incluso su actitud «legal» ante los hechos le da un aroma de imparcialidad. Cervantes está presente en su estilo, y la genial disposición de elementos narrativos que tiene el genial español, es imitada por Irving, bien que a veces cargando las tintas sarcásticas para así ir componiendo un esquema li-

neal de relaciones entre «lo visto», «lo descrito» y «mis sensaciones por lo visto». Añade, en muchas ocasiones, el «lenguaje de la realidad», le encanta incluir voces y datos populares, aunque con más temor que Hemingway en *The Sun Also Rises*.

Rip Van Winkle puede ser la clave de muchas preguntas sobre la retórica de Irving: las homologías proliferan: realidad/fantasía se opondría a otra pasado/presente, y no presente/pasado como podría suponerse. Este es el juego que mueve su pluma, el que nunca aceptemos como «objetividad» lo que nos pinta y siempre busquemos en la leyenda una madre literatura que nos eduque y acompañe. Como *The Scarlet Letter*, la historia de Rip es un texto encontrado, desechado, no escrito, sino asignado a los papeles de Dietrich Knickerbocker; dato humorístico que nos hace pensar en el tema del legado americano, del pasado holandés, de la necesidad de encontrar una filiación perdida. Esta búsqueda de *Alhambra*, hace que Rip se mueva como quien está fuera del tiempo, sea un producto de la imaginación, sea un autómata en el paisaje. Su felicidad estaba asegurada, no le gustaba trabajar, pensaba que no tenía sentido labrar sus tierras... hay un desdén por la «vieja América». Vicios y virtudes componen el aroma de este pequeño *Vanity Fair*. Rip se va convirtiendo en una caricatura de su persona y la presencia de Nicolas Verdder es la llegada a la «autoridad moral», del dueño de la taberna, que hace el papel de nuevo Falstaff ya que su esposa le ha recluido casi a ese reino, a ese último reducto. La narración busca un «argumento» y el deseo de huir de los gritos de su mujer le lleva a la fantasía, al sueño en los Castkills, lugar que nos adelanta la vida veinte años. Ese despertar con un mundo desconocido a nuestro alrededor. Sentir que ha perdido la identidad. Lo mismo que el americano en Granada hay un estupor por la falta de referencias reales, una perplejidad creadora muy original que llevará a otros rincones de la historia de Ichabod y Katrina: un arte de eficacia, que se renueva en cada página, que el lector le presta su complicidad.

Lo exótico tiene sus propias reglas. La imagen del conocer, del aprehender una realidad exterior y es curioso cómo en la Alhambra recuerda haber leído el *Gil Blas*. Este culto a lo libresco —que lo mismo nos coloca ante el doctor Johnson como ante Coleridge— está centrado en una forma peculiar de establecer la

dialogación, muy próxima a una continua «ensoñación»⁹. Alguien piensa que Jacinta «supuso que lo había soñado al quedarse dormida junto a la fuente». Este modelo es el de otros *sketches*, alberga los mecanismos fantasía/realidad con toda su precisión y hasta nos aproxima hacia una teoría de la comunicación textual muy peculiar, donde *Kubla Khan* no será una excepción. Los bloques descriptivos son extensos, reposados y con pocas incursiones de menciones habladas. Hay un afán de reconstrucción del pasado muy cuidadosa, con frases extendidas entre los sucesos que se describen, con una cierta mitificación del *illo tempore* muy de acuerdo con este programa general de hacer de la vida una leyenda: Como el presente se tiende a objetivar, el entonces se convierte en el reducto de la nostalgia ideal, pero no hay, en absoluto una *Recherche* en el sentido proustiano, ni siquiera ninguno de los mecanismos que sobre la misma plantea Gilles Delleuze, sino una reconstrucción formal de la «arqueología» de lo perdido y que puede servirnos de apoyo y ayuda.

Las descripciones de sus héroes son certeras, pictóricas. A veces asoma la caricatura, pero en general se mantiene un equilibrio sobrio y meditado. «Zaida era alta y bien formada, de arro-gante aspecto y penetrante mirada. Entró con andares resueltos y majestuosos e hizo una profunda reverencia a Mohamed tratándole más como soberano que como padre. Zoraida, de regular estatura, seductora mirada, agradable y extraordinaria belleza, realzada con la ayuda de su tocado, se acercó sonriente a su padre, besóle la mano y le saludó con varias estrofas de un poeta árabe popular, de lo que quedó encantado el monarca.» Estos modelos narrativos nos pueden dar la sensación de ingenuos pero tienen una fuerza única ya que mantienen la disciplina de la lectura sin perderse en ningún momento la atención del receptor: La imaginación va añadiendo detaalles, se va componiendo el cuadro y guiados por la sosegada mano de Irving no hay intromisión en ese modelo expresivo que se constituye en el «lenguaje del pasado», tal y como un historiador imparcial establecería. Hay un alarde de coreografía, la estética juega un papel muy importante, los colores añaden su decoración a una sinfonía que no desdeña

⁹ Este mecanismo de la «ensoñación» nos llega al presente y obras de J. D. Salinger lo usan con talento: véase un importante estudio: «Literatura y praxis en J. D. Salinger», por Antonio Dueñas, Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, agosto 1982, pp. 367-373.

lo auditivo: en ese modelo de interconexiones entre «lo visto» y «lo oído» queda «lo pensado» en un nivel mucho más apartado, ya que el plano mental queda desplazado por esa apología de la realidad granadina.

Granada será nuestro último atisbo en Irving. Un escritor que sabe desdoblarse como él, que necesita de los diversos lenguajes del seudónimo, verá en la Alhambra un mundo fascinante y revelador que le acompañará toda su vida. Se trata de conquistar el «reducto mítico» como si fuera una función propia en su estudio sobre la morfología del cuento. Se trata, una vez dentro, de apoyarse en el mundo exterior, de conquistar los textos perdidos, de hacer de la propia biografía una leyenda. Y ese énfasis en hacer del palacio un lugar encantado es muy importante para comprender la necesidad de mitos que Irving asumía su imagen de la vida como una fantasía, como un *Salmagundi*. Se nos explica con rigor todos los pormenores del lugar, se excava su pasado con erudición y pronto se permite que la fantasía —en otro lugar hablábamos de jinetes sin cabeza— entre en el texto. Ha habido una ceremonia artesana de amor a España, de entusiasmarse con nuestro paisaje y costumbres. El primer capítulo que narra el viaje es una auténtica maravilla, digno de George Burrow, no exento de los métodos de Camilo José Cela.

Este es un viaje a lo que nos falta, a los textos que América no puede darnos. Irving busca en la Alhambra lo mismo que Hemingway en los sanfermines. El objeto salvador, el ámbito necesario, incluso si somos un poco lacanianos «la madre perdida», yo diría su eterno femenino y por eso ese periplo es más una peregrinación a sus propios orígenes que un mero tránsito. Se nos dice cómo la experiencia empieza en la primavera de 1829, se nos recuerda cómo vino a España movido por la curiosidad y cómo fue desde Sevilla a Granada con un amigo de la Embajada rusa en Madrid. Habla de la experiencia como la de un país áspero y melancólico, con escarpadas montañas, ausencia de aves y sólo el buitre y el águila se ven revolotear o las bandadas de aburadas cruzarse en el horizonte.

Estamos ante severos paisajes, ante su asombro con el «Dios guarde a Ud.», «Vaya Ud. con Dios, caballero». Ante las canciones de los arrieros y como siempre tiene alguna copla con alguna leyenda... esta palabra significa la llegada a la manera de ver la Alhambra de Irving. La búsqueda de la fantasía histórica, el in-

tento de hacer del lugar un sueño donde integrar los nuestros. Pero ese recuento del pasado lo hace con todos los rasgos de verdad y objetividad más excelsa. Así entramos en el reino encantado. Empezamos a conocer personaje míticos y hasta los momentos más sublimes con el patio de los leones se nos narra con una serena grandiosidad. Son como breves relatos que pretenden una totalidad de visión y lo consiguen, es como hacer del texto un cúmulo de pormenores, todos ellos orientados hacia un fin. Se unen inscripciones con diálogos, se recuerdan seres desaparecidos, se da vida a lo fantasmal. El final es el abandono del lugar mítico, ese lugar con suaves fantasías de agua y con gritos moribundos. El goticismo de Irving se cimenta en cuidadosa experiencia y esa «soberana de sus delicias» es la Alhambra, es la literatura, es el pasado hecho leyenda. Recordemos cómo toda su visión granadina denota una curiosidad y un amor sin límites, una honra objetividad y la imagen del Irving con su anteojo de bolsillo escrutando por patios y ventanas tiene valor definitivo. Ese otro que se escapa al Albaicín, con la descripción de los patios y sobre todo con la posibilidad de crearse historias con imaginación propia, huir del dato popular, elaborar la propia versión de los hechos. De cada rostro que veía, nos lo confiesa, imaginaba una historia y se sobresalta cuando alguno de esos personajes no se comporta como él se había imaginado¹⁰.

Este modelo texto-argumento es nuevo y el autor omnisciente está prefigurando el relato, dándole sus normas. En el fondo está Rip Van Winkle con su transformación interior, ese jugar en el pasado y en el presente. Granada se convierte en un paraíso situado más junto al Hudson que junto al Genil y al Darro. Irving hace de España su artificio creador. La leyenda se convierte en literatura, incluso yo diría en biografía. No describe la Alhambra sino sus sensaciones, su Alhambra personal y secreta. Este es el mayor elogio que se puede hacer de un lugar, que sirva para cobijar sueños y fantasías distintas a todos sus visitantes. Irving se mueve en un lenguaje —el español— que poco a poco va acomodando a su experiencia interior y salvando los peligros del *Quintin Durward* acechante nos entrega una limpia y bella experiencia espa-

¹⁰ Imaginación y texto nos revierte a planteamientos de Roland Barthes y Jacques Derrida. Conviene ver los distintos valores que se pueden aducir: *Critical Practice*, por Catherine Belsey, Londres, Methuen, 1980, pp. 1-36.

ñola. Hay ecos de literatura popular en sus palabras y hasta cantares y poemas, como si quisiera dejarnos bien sentado que la exploración del lugar encantado es oficio necesario de quien quiere encontrar su propio subconsciente. Esta imagen de Irving paseando por el Albaicín, vigilando los rostros andaluces, es una prueba de quien sale del lugar sagrado para entrar en el pueblo. Ichabod Crane realizó la misma ceremonia. Y todo *The Sketch Book* es abandonar un poco la *Alhambra* literaria e ir a la vida, recoger el lenguaje de los demás, integrarlo en nuestra texto. Así consigue Irving esa bella síntesis entre historia y leyenda.